Ensaio de crítica científica de arte

Pompeu P. de S. Brasil

Crítica é atualmente, como se sabe, todo raciocínio ou juizo de apreciação sobre um princípio ou fato.

Esse termo significava antigamente a parte da lógica que se ocupa do juizo, ou da proposição; depois, no século XVIII, o exame do que condiciona psiquicamente o conhecimento, sobretudo o de Kant, ou «o saber como conhecemos o que podemos conhecer» (M. Blondel).

O juizo de apreciação, originário da teologia ou, melhor, da economia política, ainda hoje conserva a sua obscuridade primitiva. Definem-no a afirmação do grau de desejabilidade ou da relação entre uma cousa e o ideal para com a mesma.

Em verdade, nada mais é do que uma quantificação, como bem o previu Tarde. «Essa quantidade abstrata divide-se em três grandes categorias, que são as noções originais e capitais da vida em comum: o valor-verdade, o valor-utilidade, o valor-beleza (t. 1, p. 63).» Não raro apresenta sentido negativo, sendo a consciência duma repulsão.

Mesmo, entre muitos pensadores, em certas matérias, por influência de Höffding (que dá a religião exclusivamente como determinação de valor), esse juizo predomina de tal modo sobre o qualitativo, que chega a absorvê-lo inteiramente.

Em estética, assim como nas outras ciências ditas normativas, tal acontece.

Conclue Volkelt: «ou ciência normativa ou absolutamente nada de estética como ciência». Mas, pondera Dessoir que entre as ciências «descritivas e normativas não é possivel estabelecer teoricamente distinção segura».

Até Ch. Lalo, um dos maiorns espíritos franceses da atualidade, se geralmente diferença arte e valor estético, às vezes como que os confunde (d, 165, 193, 194, 196, 197).

Em consequência, identificam a estética à crítica.

É certo que alguns lógicos contemporâneos, os criadores da logística, pretendem converter o silogismo à dedução matemática, mas preliminarmente procedem à quantificação do predicado.

Demais, a estética, ao menos em sua substância fundamental, não se subordina à história das artes, que subentende prévia classificação, ou juizo.

De nossa parte, juizo de apreciação é, como já o dissemos, apenas o analítico concernente à quantidade. Atividade dissociativa sob certo grau, como a atenção ou a dedução, não constitue elemento essencial da arte. É só um efeito secundário da contemplação da obra estética como objeto da natureza.

A crítica estética, pois, depara-se-nos como o juizo, ou, melhor, a dedução quantitativa sobre uma obra de artè. Já o explicamos suficientemente em nosso livro citado (34 a 38).

Mas, como se faz isso ?

Quer aplicado às partes, quer ao todo da obra, quase sempre se restringe à modalidade em que interfere apenas um elemento quantitativo.

Em sua maior complexidade, representa a relação da obra de arte para com a presumida norma estética.

Sabemos que essa palavra, introduzida por Wundt em filosofia, significa o tipo do que deve ser para o apreciavel, isto é, a regra, o modelo, o ideal.

A norma em estética julga-se como o ideal das belezas, ou o belo, correspondente ao sentimento ou a certo sentimento perfeito, que se apreende pelo prazer ou certo prazer máximo.

Como esse efeito, apenas hedônico, é vago, tenta-se esclarecê-lo com a impressão intelectual simultânea. Mas essa, ao inverso daquela, sendo muito complexa, requer grande simplificação, para revelar-nos o carater específico. Ora, podendo a abstração sobre isso operar-se de muitas maneiras, há permitido ao espírito humano a elaboração de um sem-número de hipóteses.

Vê-se recentemente que o único meio de resolver o problema é prescrutar a essência do sentimento. Mas, como isso tambem não é facil, continua-se a incidir em toda sorte de equívocos.

Os estetas modernos, — referindo-nos somente aos mais importantes, — tem agido diversamente a esse respeito, mas sempre muito imbuidos de suas noções preconcebidas.

Alguns esquecem aquí a ligação da parte intelectual à afetiva. Taine, a despeito de considerar a obra de arte sobretudo a acentuação de certo elemento dum objeto da natureza, reproduzido no todo mais ou menos exatamente, dá o belo como apreendido exclusivamente pelo sensório externo.

Croce sustenta, em seu principal livro da estética, que arte é a expressão da imagem, advertindo mesmo que não compreende fundamentalmente a emoção, pois essa, em seu esquema do espírito, não passa do primeiro grau da atividade prática, enquanto aquela se inclue numa subdivisão da atividade teórica. Só depois mudou de idéia.

Fechner, em vez de abranger o fato estético em sua integridade, procura conhecê-lo por meio de seus fatores mais simples, quiçá acessórios. Alguns de seus discípulos (Grösse, Külpe) lhe corrigem parcialmente esse defeito, mas nem por isso registam bem melhor a essência do fenômeno.

Outros, os simbolistas e os impressionistas (Mallarmé, Lemaître, etc.), ao contrário, atendem apenas quase à parte afetiva da representação estética. Ademais, limitam-se ao efeito sobre cada consciência.

A arte, sem dúvida, inclue sempre uma manifestação hedônica, porem é mais alguma cousa.

Mas, seja essa apenas uma impressão intelectual, ou uma impressão afetiva, ou o conjunto de ambas, mais ou menos complexo, a crítica, em todo o caso, é um juizo ou raciocínio de apreciação. E, como qualquer desses, sempre exige um termo de comparação.

Tal avaliação ainda requer, a bem da precisão ou mesmo da possibilidade, a uniformidade desse termo.

E é justamente o que se não tem em estética: nem uma nem cutra cousa.

Apenas, observando melhor os fatos, descobre-se que, a pesar de todas as discrepâncias teóricas, os críticos em geral acordam mais ou menos em suas sentenças, mesmo os mais intransigentes impressionistas.

Há, pois, algo de comum que subconscientemente os orienta. E isso se nos afigura a parte exata de suas hipóteses.

Cremos que essa intuição comum consiste em tomar a arte como uma cópia emotiva e abstrata da natureza.

Os críticos pouco divergem, por que, embora sem o saber, estabelecem suas apreciações, incontestavelmente, baseados sobretudo num critério verdadeiro.

Mas, como o conseguem praticamente?

Se nos cingimos às suas informações, mesmo às dos contemporâneos, não resolvemos a questão.

Com efeito. A crítica é, para Saint-Beuve, uma «história natural dos espíritos» ou «uma fisiologia moral», «por observações e coleções».

Segundo Faguet, «O crítico explica todas as cousas, mas, pelo prazer que toma de explicar algumas, sua secreta inclinação revela-se. Podem-se compreender todas as cousas e preferir dentre elas uma.» Para o mesmo, o belo é uma das três impulsões absolutas, não condicionadas, do espírito.

A Anatole France, humoristicamente, a crítica afigura-se juizo frívolo, não raro firmado sobre uma aventura favoravel, correspondente a um romance, ou opinião imitada, sendo mero fruto da incompetência e da preguiça mental.

Certo, os seus cultores podem emprestar ao público convicções pessoais. Mas, os juizos definitivos, aliás, como os de toda pessoa

sobre qualquer assunto, sempre resultam da colaboração duma coletividade. Enquanto são apenas subjetivos, até, não se nos recomendam à consciência. Equivalem a produtos mentais ainda não verificados.

Fidelino Figueiredo considera o método da crítica «uma lógica própria indutiva» (15, b). Mas, depois pondera: «Uma concepção incompleta da história literária fez que, durante algum tempo, dela se excluisse o juizo . . .» (45)

Outros se nos esclarecem melhor a esse respeito.

Brunetière critica, ou avalia, as obras de arte «em relação às que tem assinalado na história o ponto de perfeição do gênero», antes e mesmo depois das mesmas.

Lanson, dilatando o impressionismo, propõe que se empreguem os dados do mesmo, não só afetivos como intelectuais, porem objetivados.

Em fim, as críticas, sendo assim tão complexas e contraditórias, não nos tem podido fornecer um termo de comparação exato, por tanto aproveitavel.

* * *

Arte é o sentimento, mas esse constitue, como já o provamos, uma representação implícita-sintética-afetiva da natureza.

Para avaliá-la, pois, necessitamos de uma unidade adequada. Como se prevê, aliás desde o primeiro momento, atendendo à sua complexidade, não podemos obtê-la com precisão. Mas, não nos parece impossivel esboçá-la aproximadamente.

Preliminarmente, examinemos cada um dos elementos que integram a obra de arte: expressão da imagem intelectual, expressão da imagem afetiva, expressão da generalização ou indução.

O primeiro elemento é o retrato duma série de fatos semelhantes, apoiada sobre o de um deles. Equivale grosseiramente ao que dá a fotografia, quando, durante a exposição da chapa para um só retrato, se fazem passar pela objetiva da máquina, sucessivamente, as fisionomias de algumas pessoas. É a fotografia dita compósita.

Mas a imagem geral estética, posto que sempre de extensão inferior à científica, nunca se refere a tão pequeno número de indivíduos. Alem disso, não encerra todos os traços dessa.

Com efeito. O artista apresenta-nos um fato, não como esse é realmente, mas conforme o percebe, dominado por seu sentimento. Ou no-lo dá como o apreende um de seus personagens. Como se sabe, uma pessoa colérica fica com o campo da atenção muito restrito. Diz-se vulgarmente: ele está cego de ira. Analogamente, qualquer outro sob a influência do medo ou da tristeza ou, mesmo, do amor.

Quando o artista empresta à visão de seu personagem mais do que ela possa alcançar, comete o mais lastimavel dos erros. Essas mi-

núcias parasitárias, infelizmente, acumulam-se a miudo nos adeptos do naturalismo.

O segundo elemento da obra de arte é a expressão da imagem afetiva.

Em que consiste ?

Já o expusemos algures. Em suma, é certa deformação da imagem intelectual, quando autônoma ou preponderante; não a proveniente da ignorância, porem a imposta por nossa interioridade. Cumpre-nos, pois, distinguir as duas cousas.

Para externar a emoção, o escritor utiliza, não só a interjeição, — fragmento de palavra ou de frase, emitido pelo personagem sob o seu influxo —, como todos os termos e períodos apropriados a reproduzir essas modificações com que se lhe deparam então os fatos à consciência. Não podendo alterar as qualidades simplesmente com o identificá-las a outras colhidas por sentidos diversos, fá-lo atribuindo-lhes acidentes heterogêneos que contenham caracteres quantitativos comuns. Por isso, não sobrequalifica os sons de vermelhos, azues, violetas, etc. — salvo para outro efeito —, mas os chama de perfurantes, rasgantes, pesados, desencadeados, doces, sombrios, etc.

Tambem, emprega substantivos de significado vago, para designar as cousas, a fim de permitir o leitor completar-lhes os conteudos. Alem disso, ainda se serve de toda sorte de figuras, ou tropos.

Para o mesmo resultado, igualmente, o escultor violenta relevos e volumes; o pintor, cores e dimensões; e ambos, traços e superfícies.

Com o mesmo fim, o arquiteto altera linhas, — inequívocas abstrações de formas —, e o músico, intervalos, timbres e intensidades de sons.

Passemos agora ao terceiro elemento, à generalização ou indução.

Essencialmente consiste no grau de extensão da imagem estética, encarada aquí, sucessivamente, nos dois sentidos.

A sua expressão encontra-se, não só na relação entre a imagem e todas as similares, como na relação entre a mesma e as que lhe forem diferentes.

Quando a obra de arte é uma indução bem aparente, compreende duas imagens intelecto-afetivas: retrato dum fato e de sua causa.

Seus fatores distinguem-se pela posição e efeito hedônico. O fato corresponde precisamente ao desfecho da ação fictícia, justamente a parte final da mesma e a que mais nos emociona. No romance, comédia e tragádia as duas partes se encontram facilmente.

Na epopéia, às vezes, a causa traduz-se apenas afetivamente. Na poesia lírica, quando essa supera a imagem geral, isso é frequentíssimo. Na música, os dous fatores apenas logram esse modo de expressão.

Cumpre-nos ainda observar que nem todo produto literário é raciocínio indutivo. Tambem, em compensação, nem toda obra plástica se reduz à imagem geral. Muitas poesias não passam de imagens mais

ou menos extensas, enquanto que certas pinturas exprimem bem um fato e sua causa. (*A Ceia*, de Leonardo: a revelação feita pelo Cristo e a fisionomia egoística e desconfiada de Judas.)

Em suma, a imagem intelectual e a imagem afetiva são compreensões das mesmas e a generalização da imagem estética é sobretudo o seu grau na escala geral das imagens dispostas em ordem decrescente sob o ponto de vista da extensão.

* * *

É possivel medir cada um desses elementos e o seu conjunto por meio duma mesma unidade?

Para conseguir isso aproximadamente, quanto à imagem intelectual estética, basta-nos aferí-la por outra semelhante, apreendida direta ou indiretamente, como a dada pela fotografia compósita, e atender à razão da coparticipação desse elemento na composição da obra de arte perfeita.

Sendo essa primeira parte mais importante do que a segunda, mas a soma das duas menos do que a terceira, podemos considerar aquela como constituindo, numa obra de arte, os três décimos do seu valor.

Analogamente, com a imagem afetiva.

Apenas aquí não dispomos de aparelho registrador mecânico, para obter o modelo. Impõe-se-nos organizá-lo com os dados proporcionados pelo espírito, objetivados e verificados pela ciência.

Esse elemento, pode-se dá-lo como concorrendo com um décimo para o valor da obra de arte.

Quanto à generalização ou indução, necessitamos avaliá-lo ainda mais arbitrariamente.

Como quase só se encontram em arte induções atinentes à biologia, sociologia e psicologia, podemos medí-las por meio dum quadro em que se coloquem as explícitas numa ordem decrescente de extensão ou crescente de complexidade, a começar pela mais simples da biologia, suposta igual à unidade, ou, melhor, por meio de três quadros, cada qual para uma dessas ciências.

Assim, sendo cada indução mais compreensiva do que a anterior e menos do que a posterior, convem utilizarem-se somente as que divirjam de uma unidade, mais ou menos convencional.

Esse terceiro elemento, numa obra de arte, pode constituir-lhe os seis décimos do valor.

Após esses dados, julgamos dispensavel, por facilmente subentendiveis, indicar as demais operações matemáticas, aliás muito elementares, para avaliar-se o estético.

O valor da obra de arte, a mais perfeita, decompor-se-ia em 3/10 de veracidade física ou psíquica, 1/10 de veracidade afetiva e

6/10 de complexidade indutiva. Poderíamos até considerá-la igual a mil.

Como se vê, um defeito do método consiste, talvez, em subestimar o segundo elemento. Outra falta está na dificuldade em se obterem aqueles modelos e quadros. Mas, os críticos sempre julgam comparando a obra a normas semelhantes, aliás muito mais imprecisas do que as nossas, por que se não fundam nem em dados científicos, nem mesmo em dados objetivos.

* * *

Há, de fato, generalizações e induções de biologia, de sociologia e de psicologia em arte ?

É até quase supérfluo evidenciá-lo.

Desde o começo da atividade estética, o homem esculpe e pinta os animais que o cercam; depois, seu próprio corpo e paisagens. Como o dizemos em nosso livro citado: «Reproduzem (os egípcios) bem os traços humanos, a princípio, apenas os do tronco (deixando-o ainda grosso), depois, os da cabeça; mas, sob convencionalismo despótico, conservam o corpo em atitude vertical, rígida, apoiado inteiramente nos dois pés, sempre de espáduas e olhos de frente (lei da frontalidade, Lange).» Ao mesmo tempo, os caldeus e assírios representam ainda mais fielmente «a forma física (músculos salientes, espáduas amplas, face quadrada, olhos abertos, maçãs destacadas, supercílios grossos, etc.) e a crueldade (carnagens profusas)». Um pouco mais tarde os gregos «inventam a forma humana alada, a vitória; . . . . permitem-na correr (de perna descoberta) e sorrir; apresentam os corpos nus (sobretudo de atletas); começam a individualizar as fisionomias; . . . dispõem o corpo em equilíbrio instavel, inclinado, torcido; . . . apoiam-no em um único pé no repouso e criam o tipo viril de mulher; . . . exprimem a beleza serena; . . . a sensualidade refinada . . .; a tristeza pensativa . . .; a elegância nervosa . . .; aprimoram os panejamentos . . .». Na renascença, M. Ângelo dá «aos seus gigantes, sempre meditativos e rebeldes, os desejos mais transcendentes da alma humana».

Em pintura há um progresso paralelo. Julgamos inutil lembrá-lo. Apenas nos cumpre observar que aquí a reprodução da natureza bruta, da flora e dos animais somente alcança a perfeição após a da do homem. Parece-nos que isso resulta exclusivamente do grau de interesse.

Nas artes plásticas já se delineia o estudo da sociologia. Mas é na literatura onde assume esteticamente a amplitude máxima. Somente aquí encontramos bem perquiridos os problemas referentes aos agrupamentos humanos. Desvendamo-los sem dificuldades, desde os que preocupam os selvagens até os que assoberbam as nacionalidades atuais, concernentes às múltiplas funções da vida social, dentro de seus diversos aspectos estruturais (horda, clã, tribo, etc.).

Em suma, enquanto as artes plásticas visam sobretudo dar conhecimento sobre a forma do corpo, exibindo-lhe os acidentes anatômicos, e as suas diversas funções, inclusive a psíquica, geralmente como indivíduo; as artes vocais buscam, alem disso, ministrar noções sobre grupos ou coletividades humanas.

Dentre as ciências, constituem alvo da arte quase exclusivamente a biologia, a sociologia e a psicologia, por que são as que afetam mais intimamente a vida.

Lalo publicou substancioso livro sobre a expressão da vida na arte (c).

Mas, não há em arte, por ventura, generalizações e induções concernentes às outras ciências ?

Os conhecimentos matemáticos, bem como os astronômicos, a pesar de sobretudo quantitativos, encontram-se em arte, mas mui raramente e apenas na mais adequada, isto é, em arquitectura. Semelhantemente, em vão buscaríamos dados biomorfológicos em artes incapazes, por seus recursos, de dá-los, isto é, em arquitectura e música, sobretudo nessa.

As pirâmides são verdadeiros repositórios do saber antigo. Desde a expedição de Bonaparte ao Egito que começamos a desvendá-las. Na grande pirâmide, o perímetro da base dividido pelo duplo da altura equivale a $\overline{1}($. A unidade utilizada por seus construtores, o côvado sagrado, multiplicada por 10 milhões, fornece-nos o comprimento do raio polar da Terra. O volume do monumento está orientado em relação ao norte com um erro inferior a 5', sendo de 4'35" (o que denota o conhecimento do desvio da estrela polar referentemente ao polo celeste), exatidão bem maior do que a do observatório de Tycho Brahe, em 1577, pois esse oferece um erro de 18'. Diversos outros elementos muito interessantes da ciência dos padres egípcios, indubitavelmente, não meras coincidências, foram revelados pelos sábios modernos que a tem examinado. Não insistiremos sobre isso (Th. Moreaux, Contenau, etc.).

Igualmente, os monumentos da civilização indígena da América. O Teocali de Xoxicales, pirâmide de vários andares, construido pelos astecas, tem os lados voltados para os quatro pontos cardiais.

A física e a química, sendo ciências mais complexas do que a matemática, só exercitaram eficazmente a curiosidade humana após o arrefecimento das especulações sobre as quantidades. Por isso, somente se desenvolveram do século XVII em diante, em seguida a Descartes, Galileu, Pascal, Newton e outros, quando as artes plásticas já haviam transposto os seus ápices. Essas não deviam mais manifestar as induções das mesmas. Os princípios da física e da química não lograram exposição, nem mesmo em literatura, por que, interessando pouco à vida, de modo imediato, quer individual, quer social, foram confiadas ao raciocínio explícito. Talvez algumas se tenham esboçado

aí, assim físicas (sobre alavanca, óptica, etc.), como químicas (sobre metais, ligas, combinações de corantes, etc.), mui disfarçadamente, sobretudo como meras técnicas. Mas as reconheceríamos dificilmente.

* * *

Poderíamos obter, como o sugerimos, uma unidade estética suficientemente precisa. Mas, como tambem o confessamos, ao aplicá-la, iríamos defrontar obstáculos sérios.

Ora, como as generalizações e as induções se apreendem mais facilmente e melhor pela ciência, aqueles esforços seriam mal compensados.

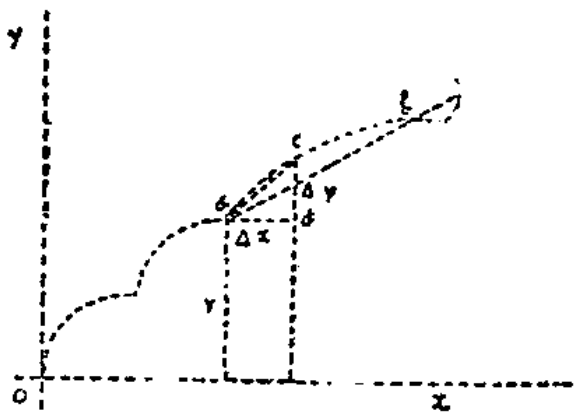
Por isso, na crítica das obras de arte, basta-nos atender em grosso àqueles processos.

Entretanto, cumpre-nos fazê-lo de modo o mais justo possivel.

No exame da obra de arte convem não esquecer que o plágio lhe exclue o valor e dá a essa noção bem maior amplitude do que possue ordinariamente. Deve-se julgar plagiato, não só a imitação doutra obra de arte, como a transposição para esse domínio de qualquer indução já exposta explicitamente.

Na história das artes, como já o dissemos, o aperfeiçoamento da discriminação manifesta-se pela tendência ao realismo; e o da complexidade, sobretudo, pelo pendor ao psicologismo.

O conjunto das obras notaveis de cada arte, cuja ordenação constitue o objeto da história da mesma, pode-se representar quer numericamente ($\sum = a + b + c + \ldots$), quer graficamente, por uma linha quebrada ou, mesmo, aproximadamente, por uma curva, gerada pela série de intersecções das ordenadas e abcissas que figurem os valores dessas obras e as épocas em que surgiram, conforme o sistema vulgar de coordenadas. Sendo essas linhas expressões de fenômenos, como outros quaisquer, não é impossivel até apresentem certa regularidade, ao menos em alguns de seus segmentos, constituindo funções mais ou menos complexas ($Y = F(a)$) e mesmo permitindo verdadeiras integrações ($s = \int_a^b \sqrt{1 + y'^2}\, dx$).



Cumpre-nos observar que esses cálculos são geralmente dificeis. Quase sempre se baseiam em integrais indefinidas inexprimiveis, cujas funções se filiam ao grupo das transeendentes não elementares.

Só podem ser feitos indiretamente (pelo método dos trapézios, dos arcos de parábola, etc.).

Naquela fórmula — não nos parece óbvio esclarecê-lo, y' é a derivada dum ponto, ou ordenada qualquer da curva, enquanto $\sqrt{1+y'^2}$ é a derivada dum segmento da curva.

Mas, mesmo sem chegarmos aquí à quantificação propriamente dita, a maioria dos leitores, muito aferrados à tradição, seguramente nos lançarão várias objeções. Repetir-nos-ão sem vacilar, convictos de que falam em nome da verdade, todos esses sediços preconceitos sobre estética, criados pela ignorância e mantidos pela preguiça mental. A crítica de arte (que, de certo modo, nivelam com a estética), — dirão —, é apenas uma ciência normativa. O belo, que se não pode bem definir, muito menos se conseguiria avaliar com exatidão. Caso quiséssemos comunicar à crítica de arte grande precisão, deveríamos no máximo apreciar as obras de arte ou, como o propõem Lanson e Lalo e já o efetuou Lichtenberger em relação ao Fausto, por meio das impressões comuns de seus contempladores, em sua maior objetividade possivel, ou, simplesmente, como o pretendera Brunetière, mediante as obras melhores do gênero, quer anteriores, quer posteriores à mesma.

Entretanto, poderemos responder-lhes o seguinte. Não há realmente diferença entre ciência normativa e não-normativa. A norma, em essência, nada mais é do que o raciocínio puro perfeito ou alguns de seus produtos máximos. Demais, a ciência normativa, tendo por objeto a exposição duma norma e sendo essa um juizo de valor, depara-se-nos eminentemente quantitativa.

Se a crítica é uma ciência, deve tornar-se positiva, isto é, adquirir ao menos a maioria dos caracteres principais da segunda. Esses, como se sabe, são, em relação aos fatos, a objetividade, experimentalidade e mensurabilidade; em relação ao pensamento, racionalidade e parcimoniedade. Assegura Le Dantec: «Não há ciência senão do mensuravel.» E Mach insiste com razão sobre o atributo de economia que se nota na verdadeira especulação científica.

Exerce-se a crítica, em geral, a despeito de qualquer hipótese personalíssima sobre sua natureza, em face duma obra de arte, pondo em destaque o pensamento que encerra e a sua expressão, inclusiva e afetiva. Apenas ordinariamente, uns majoram o papel do segundo elemento em detrimento do terceiro, enquanto outros fazem o oposto. Dentro desses limites, apresentam-nos um sem-número de modalidades, até as mais extremas. Aqueles são sobretudo os dogmáticos e esses os impressionistas. Ambos usam e abusam de sua arbitrariedade. Mas, a pesar disso, fazem semi-conscientemente crítica quantitativa, pois sempre dispõem em ordem os autores e suas obras.

Enquanto que, com nossa crítica proposta, se não damos grande certeza às deduções, em todo caso, conseguimos reduzir nelas ao máximo a interferência subjetiva. Nossa unidade é aproximada, mas, mesmo entre as mais materiais, qual a que não o seja?

Pode o nosso método chocar-nos muito, violando velhos hábitos, mas, seguramente, à falta de outra virtude, nos impede sempre exageros num ou noutro sentido. E isso nos satisfaz, por que não é pouco.

Nossa crítica, certo, é complexa, mesmo despojada da quantificação. Enquanto que, entre outras, a de Croce oferece a sedução de grande simplicidade.

Para o esteta italiano, a crítica reduz-se à verificação do grau de precisão do sentimento, isto é, da imagem intelecto-afetiva. Abrange apenas, pois, o primeiro e o segundo tempo da nossa.

Demais, segundo o mesmo pensador, como a evolução estética se limita exclusivamente a essa escala e como aquele ápice há sido alcançado em todas as épocas, embora com frequência diversa, o crítico não necessita perquirir se a obra em apreço concorreu ou não para o progresso geral da arte.

Tudo, pois, relativamente facil.

Mas, como avaliar o grau de síntese da obra? É isso, em arte, por ventura, mera excrescência?

Se Croce não admitisse aí a existência de tal elemento, sua teoria seria congruente. Mas, o esteta italiano confessa: «Nem o artista que produz a arte, nem o espectador que a contempla, requerem senão o universal ou o individual ou, para melhor dizer, o universal individualizado . . .» (b, 112) E o mesmo conceito repete em várias passagens de seus livros.

Como se vê, a crítica estética não pode ser tão rudimentar. Infelizmente, é mais complicada do que deseja o intuicionismo.

Esse universal foi o que os grandes estetas da Alemanha entreviram, desde Baumgarten, mesmo desde Leibniz, porem não souberam interpretar. Todos (Kant, Schiller, etc.) o julgam um fator secundário.

Mas, se se não admira que assim o fizessem, atendendo que Berkeley dera, há pouco, a definição integral da imagem geral, estranha-se que ainda hoje se proceda desse modo.

Agiu mal Croce com o esposar o universal individualizado de Hegel. Isso não existe. O que há é apenas o universal, embora implícito. Aquele individual corresponde apenas ao suporte da generalização.

O universal estético era, pois, algo de semelhante ao que se chama de resíduo em metodologia experimental. A pesquisa desses fatos pouco aparentes é, — segundo Herschell —, o que tem conduzido a astronomia às grandes descobertas. Tambem, aquí, a explicação do universal nos permitiu chegar a alguma cousa de grande importância.

* * *

BIBLIOGRAFIA

Brunetière (F.) — L'Evolution des Genres, 4ª. ed., 1906, Paris, Hachette.

Brasil (P. P. de S.) — As Bases Científicas da Estética, Of. Gr. de A Noite, Rio, 1937.

Croce (B.) a) Estetica, trad. espan. por Goldoni, Madrid, Beltran, 1926. b) Breviario de Estetica.

Dessoir (M.) — Aesthetik und algemeine Kunstwissenschaft, Leipzig, 1926.

Fechner — Vorschule der Aesthetik, Leipzig, 1876.

Faguet — (E.)—La Critique.—La Démission de la Morale, 1910.

Figueiredo (F.) — Critica Literaria como Sciencia, 3ª. ed., Lisboa, Teixeira.

France (A.) — Les Opinions de M. Jérôme Coignard, Paris, C. Levy.

Lalo (Ch.) a) Introduction a l'Esthétique, Colin, Paris, 1925. b) L'Expression de la Vie dans l'Art.

Lemaitre (J.) — Impressions de Théatre. — Les Contemporains.

Lanson (G.) — Méthodes d'Histoire Litteraire, Les Belles Lettres, 1925.

Lichtenberger (E.) — Le Faust de Goethe, 1911.

Moreaux (Th.) — La Science Mystérieuse des Pharaons, Doin, Paris, 1925.

Saint-Beuve — Causeries de Lundi. — Nouveaux Lundis.

Taine (H.) — Philosophie de l'Art, 20ª. ed., Paris, Hachette.

Tarde — Psychologie Economique, Alcan, Paris.

Volkelt (J.) — System der Aesthetik, Munchen, 1905.